



paisajes

Hacia nuevas perspectivas de Ecología y
Restauración Ecológica en el Arte

vinculados

Raquel Checa Solueta

RAQUEL CHECA SOLUETA

Paisajes vinculados
Hacia nuevas perspectivas de Ecología
y Restauración Ecológica en el Arte

Universidad Complutense de Madrid

Agradecimientos:

Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporánea)
de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

A Tonia, José, Luis, Sandra, Paula, Juan, Charton, José Manuel, Pepe, José Luis,
Sylvia, Pablo, Antonio, Helena, Teresa, Alfonso, Víctor, Javier y Héctor,
por haber construido juntos este *Proyecto Arrecife*

Paisajes vinculados. Hacia nuevas perspectivas de Ecología y Restauración Ecológica en el Arte
Raquel Checa Solueta

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las imágenes: los autores

Las imágenes y los textos no pertenecientes al autor se acogen al amparo del
artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, relativo al derecho a cita.

Colección Palabras de Imágenes

Sección Departamental Historia del Arte III (Contemporánea)
Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

Director de la Colección: José María Parreño

Editora: Beatriz Fernández Ruiz

Revisión y corrección: Antonio Ferreira

Traducción: Rubén Cervantes Garrido

Diseño de cubierta: Miguel Núñez

Maquetación: R. Espinosa

ISBN: 978-84-617-6302-3

Depósito Legal: M-40792-2016

Madrid, 2016

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. LA INTERDISCIPLINARIDAD URGENTE	9
3. PROPUESTAS <i>ecosóficas</i> DE COMBATE	13
4. LO “NATURAL” INTERVENIDO	17
5. SOSTENIBLE, ECOLÓGICO Y ECOLOGISTA EN EL ARTE	21
6. DEONTOLOGÍA DE LA REPARACIÓN	29
7. LOS ENTROMETIDOS ¿QUIÉN CONVOCA A QUIÉN?	33
8. HABITAR, REHABILITAR. LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARRECIFE	41
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	45
9. LINKED LANDSCAPES. TOWARDS NEW PERSPECTIVES ON ECOLOGY AND ECOLOGICAL RESTORATION IN ART	51

I. INTRODUCCIÓN

“No damos tiempo a la Naturaleza para que nos hable y enseñe a su ritmo. Y sin embargo en eso consiste la memoria perdida de la humanidad. En el momento del desarrollo sostenible, ha llegado quizá la hora de volvernos hacia ella para pedirle, con toda modestia, que nos inspire algunos remedios y nos desvele algunas técnicas ya probadas para alcanzar la perdurabilidad en el progreso. Porque la naturaleza, a diferencia de nosotros, no se interroga sobre el por qué y cómo del desarrollo sostenible. Mientras teorizamos sobre el tema, ella lo practica asiduamente desde el principio de los tiempos.”

Philippe Jamet, 2004.

El terreno de la Restauración Ecológica, de carácter exclusivamente científico en la mayoría de ocasiones, es un lugar aún incierto para las prácticas artísticas. Las grandes demarcaciones y fronteras abismales que hemos ido tramando a lo largo de los siglos entre conocimiento científico y arte, hacen que hoy en día el artista con inquietudes de tinte ecológico o ecologista se vea sometido a un gran número de incógnitas. Esto entraña dificultades en su resolución, pero a la vez le otorgan la maravillosa posibilidad de comenzar con algo tan novedoso como necesario. Entender el término “restauración” desde una perspectiva más amplia que aquella puramente científica y aceptando la posibilidad de extrapolar el concepto a los terrenos de la mente y del imaginario colectivo, puede convertir a éstos en epicentros de un significativo cambio de paradigma “ecosófico” (Guattari, 1996). Esta es una transformación urgente para poder enfrentarnos a la problemática ambiental actual que entiende la tarea restauradora del artista como una misión fundamentalmente transmisora: transmisión y comunicación por la visualización o la participación —directa o indirecta— del espectador, mediante la generación de propuestas de dispositivos reparadores de la conciencia.

La Restauración Ecológica entendida de manera global debe pasar también por las mentes que pueblan un determinado ecosistema. Igual de importante es la restauración de un territorio degradado como la de las conciencias que lo habitan.

Este texto pretende hacer visible esa serie de incógnitas y problemáticas aún por descifrar entre el Arte y el mundo de la Ecología, y resolver, en la medida de lo posible, aquellas cuestiones a las que ya podemos enfrentarnos. Finalmente, proponemos el *Proyecto Arrecife*, iniciado en 2012 y aún en proceso, como ejemplo de práctica artística en el terreno de la restauración ambiental, involucrada de manera directa en (y a favor de) su ecosistema y capaz de generar interdisciplinaridad como factor de conocimiento.

2. LA INTERDISCIPLINARIDAD URGENTE

Cuando Tarkovski (1991) se pregunta a sí mismo para qué existe el arte y si hay alguien a quien le haga falta, invita a reflexionar sobre la vida y la existencia del ser humano, y sobre el objetivo fundamental del arte, que no pretende ser consumido como mercancía. Sin embargo, cabe, en esas escasas dos líneas, la posibilidad de una reflexión mucho menos existencialista acerca de la creciente necesidad de funcionalidad del arte en la sociedad actual, esa capacidad de “afectar a la cualidad del día” (p.138) que decía Thoreau (2013) cuando se refería a la que catalogaba como la mayor de las artes. Pero, ¿cómo afectar a la cualidad del día de manera eficaz cuando nos encontramos observando desde un único punto? 9

A lo largo de la historia hemos ido construyendo cada vez más demarcaciones, más líneas divisorias en nuestros mapas mentales y físicos hasta encontrarnos con una cartografía incómoda de leer. Porque no se trata de caminos trazados que ordenan parcelas y te conducen de un lugar a otro, sino de marcas abismales que promueven un modelo de conocimiento fraccionado, de separación y especialización del razonamiento y, casi diría, hasta de los modos de sentir —la “parálisis intelectual y afectiva” (p.6) de la que habla Brian Holmes (2007)— que alcanza todos los ámbitos de nues-

tra vida y que no ha hecho más que engendrar saberes expertos en algo y conocedores de nada.

Tridon, constructor de buques, ante todo se preocupa de mareas y peces, de la resistencia de las maderas, de la fuerza de las corrientes: entendía que una nave debe ser, de alguna suerte, creada por el conocimiento del mar, y casi hechura de la misma onda. (Valery, 1993, p.10)

Frente a esto, se están proponiendo nuevas formas de trabajo donde los marcos se amplían, los límites se desdibujan y el conocimiento se acaba nutriendo de cada vez más disciplinas. Disciplinas entre las que el arte tiene su cometido como dispositivo que impulsa, en terrenos como la ecología, la geografía o la antropología, el “libre juego de las facultades y la experimentación intersubjetiva” (Holmes, 2007, p.2).

10 María Novo (2009) en su artículo *Ciencia y arte: el abrazo necesario* habla precisamente de cómo “a la autolimitación de las expectativas corresponde una ampliación de los campos sobre los cuales la racionalidad científica puede aplicarse”, y continúa diciendo, “cuando los campos se amplían, la posibilidad de encuentro con otras formas de conocimiento se hace más cercana” (p.109). Estamos en un momento de ruptura, de búsqueda de fisuras en los sistemas de ordenación, donde diferentes campos han encontrado su punto de inflexión para poder trabajar en pro de una misma meta y donde el artista, como levantador de alfombras y “cultivador de grietas” (Juarroz, 1992, p.108), ha tenido una importante misión de intromisión. En palabras de Luis Balaguer, “Los grandes retos no están en el núcleo riguroso sino en las periferias, donde disfrutamos de muchos más grados de libertad” (comunicación personal, 14 noviembre, 2013)¹.

De esta manera, cada vez es más común encontrar propuestas como el proyecto *Eden3* (2008-2013) (Fig. 1), dirigido por los artistas Reiko Goto y Tim Collins. Es un programa de investigación donde artistas plásticos y músicos colaboran con filósofos, tecnólogos y científicos para monitorear la respiración y fotosíntesis de los árboles y sus reacciones a los cambios de CO₂ de la atmósfera local. El resultado, desde el punto de vista expositivo, es

1 Frase completa recogida en la página 35 de este texto.



Fig. 1
Tim Collins y Reiko Goto. *Eden3*, 2008-2013.

II

una instalación en la que el usuario puede escuchar en tiempo real el sonido de la reacción fisiológica de la hoja de un árbol cuando se adapta a cambios positivos o negativos en los niveles de química del entorno.

El arte discurre aquí como si de una red de carreteras se tratara, conectando unos campos con otros, ejerciendo el papel de hilo conductor que entrelaza mundos, diferentes en un primer momento, pero capaces de componer juntos una brillante estrategia de comunicación y transmisión de conciencia ecológica, promoviendo que se genere en el espectador conocimiento y sensibilidad acerca de lo que un cambio climático puede suponer para los seres vivos más grandes del planeta (en términos de volumen y peso). Y finalmente, con la intención, también, de acrecentar la empatía del ser humano con el resto de especies y consecuentemente generar respuestas imaginativas y responsables.

3. PROPUESTAS *ecosóficas* DE COMBATE

Los dualismos sobre los que el ser humano ha ido construyendo su conocimiento y experiencia con respecto a la ecosfera que habita —entendida de manera global y ecosistémica—, los cuales persisten en su empeño por escindir el capital cultural y social del natural, han acabado por degenerar en un estado de dominio sobre el entorno que nos lleva a la situación medioambiental en la que nos encontramos en estos momentos. Cambio climático, especies amenazadas, alimentos alterados genéticamente, privatización de bienes naturales, gestión dañina de residuos, desigualdad social, son el resultado de la antropización a gran escala que el ser humano viene llevando a cabo desde hace mucho tiempo. A estas alturas, resulta imposible negar que desde que éste se impusiera como agente dominante, sobre todo a raíz del desarrollo a todas las escalas que trajo consigo la industrialización, cada vez se han acelerado más los cambios de la historia ecológica de la Tierra. Sería absurdo no reconocer el impacto y, por ende, la responsabilidad que tiene nuestra especie con el medio que habita (o que gestiona). Pero no sólo es una responsabilidad para con el entorno, sino con la ecología global, donde también se incluye nuestra propia proyección. “Son, pues, las condiciones mismas, si no de nuestro propio futuro, al menos del de nuestros hijos y

nietos, lo que degradamos sin escrúpulos” (Barbault, 2008, p.139).

Todo comienza cuando empezamos a hablar del ser humano como parte diferenciada del resto de la naturaleza. En *Los cuatro entornos del procomún*, Antonio Lafuente (2007) plantea las cuatro localizaciones clave donde podemos enmarcar aquellos bienes inmateriales, que son de todos y de nadie, y que, por tanto, no pueden atender a la noción de mercancía, con la intención de hacer una revisión de aquello que pertenece al procomún y que debe ser redefinido jurídica y técnicamente para delimitar sus fronteras y así protegerlos contra posibles prácticas abusivas. Entre esos bienes comunes estarían por ejemplo la ciencia, la democracia, la genética, las calles de nuestras ciudades o internet, y por supuesto todos los bienes medioambientales que pertenecen a la biosfera y la geosfera: la biodiversidad, los ríos, los pájaros, el carbón, la luz del Sol, etc.

14 Los cuatro entornos que plantea son: la ciudad —como segunda naturaleza creada a partir de la adaptación a la urbe—, el mundo digital, el medio ambiente y el cuerpo —como sensibilidad (oído, olfato, expresividad) y como corporalidad (partes pertenecientes a un cuerpo)—. Lafuente expone que, si bien cada uno es dueño de su cuerpo, una vez que le son extraídas partes, éstas deberían pertenecer al procomún con la idea de protegerlas, por ejemplo, de las manipulaciones de los sentidos y los afectos o del mercadeo de tejidos u órganos.

Por insignificante que parezca, la separación entre cuerpo y naturaleza, entre la concepción por un lado de ser humano y por otro de “creación” que nos ha dejado la cultura cristiana, aunque sólo sea para delimitar los espacios del procomún, muestra la clara distinción antropocentrista que hacemos de dos grandes bienes del mundo, entendiéndolos como diferenciados sin plantearnos una posible interconexión entre ellos más allá de lo económico o productivo. Porque no sólo se trata de una distinción a nivel terminológico, sino que lleva implícito por ello una distinción a nivel conceptual que queda arraigada en el conocimiento.

Mientras sigamos sin vernos como parte del ecosistema que habitamos, seguiremos sin entender el papel fundamental que juega en nuestro progreso como especie y seguiremos sin reconducir nuestras prioridades hacia nuevas metas que, finalmente, se acabarían mostrando como la única alternativa para la vida. Somos naturaleza, somos paisaje, somos territorio. El problema es que

no nos concedemos tiempo suficiente para ser conscientes de lo que somos.

Se trata de una cuestión de resignificación, de un cambio de paradigma en la concepción del término *ecología*, un concepto global más allá de la rama de las ciencias biológicas: el concepto de *ecosofía* de Arne Naess que más tarde desarrollaba Félix Guattari (1996) en *Las tres ecologías*. Guattari plantea la necesidad de extrapolar la ecología a un territorio mucho más amplio que conjugue tres ámbitos (el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana) como una verdadera revolución cultural integral y el establecimiento de nuevos sistemas de valores como única solución frente a la crisis ambiental y social que vivimos. Ya entonces proponía la creación artística como uno de los dispositivos que pueden favorecer la producción de subjetividad y resingularización individual y/o colectiva como política de resistencia frente a la sobreproducción mass-mediática, que nos seda, nos aliena y nos incapacita para generar nuestros propios mecanismos de conocimiento. Mecanismos a través de los cuales se podrían desarrollar nuevas maneras de entender lo que nos rodea, nuevas maneras de percibir y sentir mucho más acertadas y cercanas a la realidad del mundo en el que vivimos y no a esa especie de simulacro experiencial sobre el que proyectamos nuestra existencia. 15

4. LO “NATURAL” INTERVENIDO

El término “naturaleza” se nos muestra en la mayoría de ocasiones difícil de acotar, como si no pudiera llegar a ser nunca delimitado de manera total o verdadera, llegando en ocasiones a extremos de cuestionamiento sobre su lugar en la propia producción del hombre. 17

Entendiendo al ser humano como parte de la naturaleza podríamos llegar a asumir que lo que de él emana también forma parte de una naturaleza más o menos artificializada. Pero artificio que nace del desarrollo de la mente del ser humano, de dónde si no, es naturaleza como el cuerpo orgánico que la contiene, que nuevamente nos lleva a cuestionar si esa artificialización forma ya parte intrínseca de la actual naturaleza que somos/habitamos. De esta manera, incluso se llegaría a asumir que un aeropuerto o una estación de metro son naturaleza de la misma manera que lo es un bosque, como comentaba Luis Balaguer en el II Seminario del I+D *Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados*², con sus propias funciones ecosistémicas para cada lugar, eso sí, unas posiblemente

2 Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados. Proyecto I+D: HAR 2011-23678. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. www.arteyecologia.es

más lógicas —la lógica por la que se rigen los ecosistemas, la lógica por la que se rige nuestro planeta a nivel ambiental, la lógica, por tanto, a la que nos deberíamos remitir continuamente— y otras fruto de la deformación producida por observar el mundo a través de las gafas de la codiciosa plusvalía económica. Por tanto artificio como deformación, como distorsión de lo que en un principio era, como si de una mutación de la naturaleza se tratara, pero mutante que vive y forma parte al fin y al cabo. Este mutante es ya hoy en día naturaleza por su origen y por su propia existencia, pero no es un sujeto “natural” aun conformando esta naturaleza: si lo “natural” se establece en base a la naturaleza que se tiene como referente en ese momento, en nuestro caso podríamos asumir que es natural que hoy en día una autopista sea capaz de atravesar un paraje de valor ecológico considerable dada la naturaleza que actualmente acontece. Sin embargo, sería importante determinar que esa naturaleza referente no sea la ya transformada o deformada sino la más “originaria” posible, de manera que facilite el encuentro entre lo “natural” y la lógica ecosistémica de la que antes hablábamos. Así, se podría mantener en equilibrio la distancia entre esa primera naturaleza y la que hemos venido
18 a transformar, con el único propósito de que al generar productos lo más naturales posibles, aunque desde esta naturaleza transformada, podamos garantizar —o al menos posibilitemos— no sólo la supervivencia del planeta sino la nuestra propia.

Esa naturaleza mutada es a la que Tonia Raquejo (2013) se refiere como la “tercera naturaleza”, o “naturaleza 3” (p.167), en un orden de naturalezas a diferentes niveles de alteración del territorio dentro de lo que sería la naturaleza a gran escala, a escala cósmica. Si la primera naturaleza es aquella no modificada o influenciada por el ser humano, territorios prístinos hoy difíciles de encontrar, una segunda naturaleza sería aquella que lo está dentro de parámetros sostenibles. La tercera naturaleza convive simultáneamente con las otras dos en lo que parece ser una carrera a contrarreloj por la completa diferenciación y desvinculación con esa primera naturaleza y por “una difícil, cuando no insostenible, relación de poder con la segunda” (p.168).

Con un planteamiento como éste, resulta verdaderamente complicado acotar los márgenes y, por supuesto, establecer un análisis de la evolución a lo largo de los años, de lo que sería un arte relacionado con la naturaleza en cuanto es arte relacionado con la vida entendida de manera global. Imposible

partir desde estos términos sin acabar categorizando todo como naturaleza. Por ello, al igual que ocurre cuando nos enfrentamos a casi cualquier temática en lo que al mundo del arte se refiere, tendremos que partir de supuestos inciertos y múltiples interpretaciones inconclusas, así como asumir la posible incongruencia en la que caemos al pretender establecer relaciones de reciprocidad entre dos conceptos tan antagónicos y opuestos como son el arte (puro artificio) y lo natural.

Partiendo de la naturaleza como acontecimiento —entendiéndolo no sólo como espacio físico sino también como las relaciones entre organismos y el mundo de lo vivo, manteniendo al ser humano únicamente como un agente más que participa del hecho natural en tanto se está relacionando en ese preciso instante con él—, podemos delimitar con mayor facilidad los márgenes de lo que sería un arte relacionado de manera directa, relacionado en cuanto involucrado. De no hacerlo así tendríamos que empezar a hablar de arte y naturaleza, por ejemplo, en trabajos sobre el cuerpo humano como materia orgánica, como cuando en 2007 Stelarc se implanta quirúrgicamente una oreja en su brazo izquierdo, no por ello queriendo desplazar al ser humano de lo que entendemos como naturaleza, sino siendo conscientes de que lo hacemos exclusivamente por la imperiosa necesidad de marcar los límites en algún punto.

5. SOSTENIBLE, ECOLÓGICO Y ECOLOGISTA EN EL ARTE

Parece lógico, en un pequeño análisis sobre la relación que se puede establecer hoy en día entre las prácticas artísticas y la Ecología, hacer un planteamiento sobre las categorías más directamente asociadas que podríamos denominar como Arte Sostenible, Arte Ecológico y Arte Ecologista, mapeándolas desde un punto de vista formal, lingüístico y *finalístico* para llevar a cabo una revisión en su clasificación y comprobar si otras perspectivas de asociación serían posibles, partiendo siempre de que “la categorización del arte [...] es una ficción en la historia del arte actual” (Raquejo, 2003, p.7) y que de lo que se trata únicamente es de articular un dispositivo que nos facilite una organización —para nosotros imprescindible— por muy imprecisa que resulte en ocasiones. 21

El primer problema al que nos enfrentamos es la situación de inestabilidad y permanente cambio en la que se encuentran las nociones de “sostenible”, “ecológico” o “ecologista”, además de la problemática añadida por esa necesidad humana de catalogar ideas muy densas mediante un sistema lingüístico o mental quizás, de momento, demasiado sencillo, que aboga por los dualismos

“es” o “no es” cuando en realidad de lo que se trata es de paradigmas mucho más complejos³. Desde luego, en ningún caso podemos abordar la cuestión de sostenible, ecológico o ecologista refiriéndonos a un artista en su totalidad. En la mayoría de los casos nos veremos obligados a acercarnos a observar cada obra en particular para hacer un análisis más acertado.

Se aborda esta clasificación desde el punto de vista de aquellas obras relacionadas con el mundo de la ecología entendida de manera global, tanto en su vertiente científica como simbólica o política. De esta manera, podemos hacer un primer acercamiento diferenciándolas en tres amplios grupos que, si bien a priori parecen tener las fronteras muy delimitadas, son en realidad permeables, permitiendo que entre ellos puedan transitar diferentes proyectos artísticos que incluso lleguen a situarse en terrenos intermedios. Por un lado, estarían aquellas obras que emplean materiales ecológicos, sostenibles o de bajo impacto ambiental, cuya intención no es necesariamente la transmisión de respeto o conciencia ecológica (ni el autor tiene por qué partir de esa ética), y que englobaríamos en la categoría de Arte Sostenible. Por otro, estarían aquellas que emplean la ecología como tema fundamental —mostrando sus
22 ciclos y procesos, la biodiversidad sistémica, así como la interdependencia de todos sus organismos—, en ocasiones visibilizando la destrucción o las consecuencias de la destrucción de los ecosistemas. Éstas podríamos catalogarlas como Arte Ecológico. Y, finalmente, encontramos aquellas creaciones que poseen un contenido ecologista e intencionalidad de transmisión más allá de lo simbólico, que promueven y apoyan un cambio de modelo de desarrollo e incluso llevan a cabo acciones de restauración y rehabilitación mediante intervenciones que sobrepasan los límites del arte y entran en terrenos del activismo, propio de los movimientos sociales y por tanto englobadas en la categoría que podríamos denominar como Arte Ecologista (Parreño, 2015).

El Arte Sostenible sería aquel que en su desarrollo formal emplea materiales de bajo impacto ambiental donde el creador se limita a revelar únicamente aspectos de la propia naturaleza: se vale de sus ciclos y procesos sin impo-

3 El 22 y 23 de Noviembre de 2013 tuvo lugar un encuentro en la Universidad de Alcalá de Henares entre el Grupo de Investigación en Ecocrítica (GIECO) y el I+D Arte y Ecología de esta Facultad, donde se planteó y debatió este problema inicial, entre muchos otros. Enlace al vídeo del encuentro: <http://arteyecologia.es/video-y-audio-del-ii-encuentro-arte-y-ecologia-alcala/#more-990>

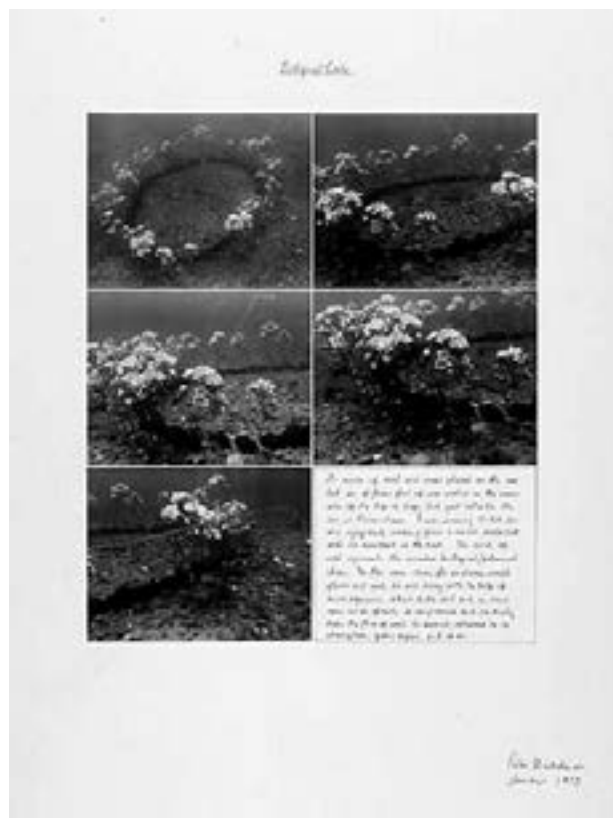


Fig. 2
Peter Hutchinson. *Biological Circle*, 1970.

nerse, como sería el caso de las intervenciones de Andy Goldsworthy o de Nils-Udo, las pequeñas arquitecturas vegetales de Christiane Löhr, o las obras de los ríos de Mario Reis, cuyo contenido no es en primera instancia ecologista, ni tampoco tendría por qué serlo la disposición interna del artista, pero que en cierta manera se convierten en transmisoras de respeto hacia la naturaleza. Si bien no hay una voluntad de crítica explícita, sí encontramos en ellas una sutil manera de recordarnos nuestro vínculo con el entorno natural. Ciertamente, muchas de las obras que englobaríamos en esta categoría también podríamos catalogarlas como Arte Ecológico, como ocurre por ejemplo con la mayoría de los trabajos de Andy Goldsworthy cuyo contenido no sólo habla de las experiencias e intercambios del autor con el medio, sino que pone de manifiesto el movimiento, los procesos de los ciclos naturales y las leyes por las que se rigen los ecosistemas. El Arte Ecológico, que no tiene por qué ser sostenible ni en los resultados ni en su

proceso de realización, posee una capacidad mayor de despertar ese respeto hacia la naturaleza, en ocasiones con una clara intencionalidad por parte del autor a través de una fuerte y evidente carga de denuncia. Una denuncia que normalmente se limita a mostrar o demostrar de una manera crítica. Las *Urban Mines* (1997) de Edward Burtinsky, o los *Transgénicos* (1997-2003) de Marisa González serían un ejemplo de esos trabajos que muestran un estado ecosistémico degradado con vocación de transmisión. En este apartado podemos encontrar también manifestaciones que parten de materia viva, de las relaciones entre comunidades de organismos animales, vegetales o minerales, como por ejemplo *Biological Circle* (1970) de Peter Hutchinson (Fig. 2) o *Circles of Time* (1986-1989) de Alan Sonfist.

24 Una obra de Arte Ecológico que podríamos entender en cierta manera también como ecologista es *Green River* (1998) de Olafur Eliasson, en la que el artista tiñó de verde con un compuesto inocuo el río Spree durante la Bienal de Berlín para la sorpresa y el horror de todos los ciudadanos y medios, que no sabían la fuente de esos vertidos. La obra pone de manifiesto el drama que despierta una supuesta agresiva contaminación, visibilizada de una forma tan alarmante, con un verde casi fluorescente, aunque la intención del artista no fuera tanto la de hacer un lamento ecologista.

Por su parte, en el Arte Ecologista encontramos obras llevadas a cabo desde una política clara en cuanto a objetivos, caracterizadas por un movimiento fuerte de acción y de obtención de resultados: desde la autoría única en obras como *Ten Turtles set Free* (1970) de Hans Haacke o *Reservoir tree* (1994), entre muchas otras de Lynne Hull (Fig. 3), hasta la colectividad de obras como *Cross Road Community* (1974) de Bonnie Sherk, *Greenhouse Project* (1977-en curso) de Avital Geva, el proyecto *Free Range Grain* (2003-2004) del grupo Critical Art Ensemble (CAE) o *Reclamation Project* (2006-en curso) de Xavier Cortada. En ocasiones muchas de las obras ecologistas están íntimamente relacionadas con el terreno de la restauración ambiental como ocurre con *Ocean Landmark* (1978-1980) de Betty Beaumont o *The Hand Up Project* (2000) de Elizabeth Demaray, e incluso desde la controversia del terreno de la manipulación genética como el trabajo llevado a cabo por Brandon Ballengée con *Species reclamation* (1999-en curso) para la recuperación de una especie de rana africana extinta. Otras veces se trata de movimientos casi anecdóticos donde lo que actúa es la poética de restauración, en la que



Fig. 3

Lynne Hull. *Reservoir tree*, 1994.

la conciencia del espectador es el territorio degradado en el que se incide, como ocurre con *La Gran Limpieza del Rio Grande* (1987) de Dominique Maceaud, *Revival Field* (1991-en curso) de Mel Chin, *Puente para insectos, miriápodos, gasterópodos, lagartijas y mamíferos pequeños* (1992) de Jorge Barbi o *Coser la cima* (2009) de Lucía Loren.

También podemos encontrar proyectos artísticos ecologistas que a nivel de estructura, de materiales, e incluso en sus procesos de obtención o fabricación no son sostenibles, que sin embargo cumplen una función restauradora o de fuerte contenido ecologista, como ocurre con *Rhinewater purification plant* (1972) de Hans Haacke, una instalación formada por un tanque con tecnología de regeneración de aguas en el museo Haus Lange de Krefeld (Alemania). Llegados a este punto nos encontramos ante un problema de intensidades: cuánto es el beneficio, a nivel físico o simbólico, que se ob-



26 Fig. 4
 Santiago Sierra. *Cuatro automóviles negros*
 con el motor encendido en el interior de una sala de arte, 2007.

tiene a partir de esas operaciones artísticas que pudiera compensar el uso de materiales contaminantes, evidentemente sin que su empleo revirtiera el valor ecologista de su discurso. Es inevitable en este momento pensar en el trabajo con las energías renovables de Patrick Marold y Alexandre Dang.

Para concluir con este apartado, me gustaría poner encima de la mesa una obra llevada a cabo por Santiago Sierra en 2007, en la Sala Mendoza de Caracas, Venezuela, que plantea muchas dificultades en su análisis desde una lectura ecocrítica (Flys, 2010). Precisamente por su complicación a la hora de resolverla veo interesante su planteamiento. *Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte* (2007) (Fig. 4) llegan a impedir el acceso a dicha sala por el exceso de contaminación, obligando finalmente a instalar unos tubos desde los escapes de los vehículos hasta

el exterior para desviar el humo. Por un lado, tenemos la crítica de Carlos Jiménez (2007) para el diario *El País*: “El arte, entonces, como agresiva intoxicación y desprecio por el entorno”, por otro, la posible lectura, por qué no, como denuncia global sobre el exceso de polución generada por el ser humano, donde la práctica artística funcionaría como herramienta crítica, y por último la desconocida intención y actitud del propio artista. Desde luego, de plantearnos esa posibilidad de análisis desde un punto de vista ecologista, tendríamos que empezar a hablar de la concienciación por contraposición, de dañar de una forma real al espectador, no sólo simbólicamente como hiciera Olafur Eliasson con sus ríos verdes, para despertar el horror de lo que acontece. Tendríamos que asumir, entonces, la posibilidad de lo ecologista en el discurso de una obra cuya práctica es la antítesis de lo ecológico.

Llegados a este punto resulta inevitable adentrarnos en el debate sobre la 29
ética de nuestras intervenciones en el entorno, debate que tiene como raíz
la disyuntiva entre naturaleza y artificio que tan arraigada se encuentra en
nuestro imaginario. Desde que la crisis ecológica de los años 70 promoviera
un cambio de cosmovisión en el pensamiento ecológico occidental, empieza
a surgir ese deseo, esa necesidad, de restaurar lo perdido, de devolverle a la
naturaleza aquello que nosotros mismos le hemos sustraído. Lamentablemente,
ese deseo de devolver el territorio a su estado prístino, el naturalmente origi-
nal, la mayoría de veces pasa por una participación a través de intervenciones
artificiales que tienden a la restitución superficial de la apariencia en vez de
a la de la esencia: la recuperación de lo natural a través de lo antinatural.

*Cuando el espacio abandonado, presenta severos condicionantes técnicos o de
coste, es preciso considerar propuestas de actuación ajenas o complementarias a
los esquemas de planificación establecidos. Generalmente éstos—restauración
o parque temático—orientan los objetivos hacia el ocultamiento o camuflaje
del área abandonada, siguiendo un modelo de restitución vegetal, evocando
condiciones iniciales—vuelta a los orígenes del paraíso vegetal—que conecta*

muy bien con una pretendida redención de la culpa por los atropellos ecológicos infligidos por el progreso. La nostalgia no es la mejor herramienta para hacer un diagnóstico de la realidad [...]. (Ortega, 2002, p. 6)

30 José Albelda (1997), en *La construcción de la naturaleza*, habla de dos bloques en los que se divide la estereotipación de la naturaleza que produce su restauración —por un lado, la naturalización del artificio mediante el camuflaje para alcanzar cierto grado de integración con el entorno, y por otro la conservación de reductos de apariencia “virginal” que se acaba descubriendo como otra manera de intervenir, “preservar es otra forma de poseer” (p. 114)—, abogando más por una política de “retirada voluntaria” (p. 114), en la que se ceda el terreno que anteriormente le fue expropiado a la naturaleza, más que por una de recuperación. Deshacer para luego no rehacer. Sin embargo no todos los ejercicios de restauración se rigen por una lógica (y cuestionable ética) absurda y sin sentido, por la que se lleva a cabo la plantación de unas centenas de árboles a ambos lados de una recién construida autopista para “paliar” los daños y, sobre todo, acallar conciencias. Un ejemplo verdaderamente revelador es el que proponía Luis Balaguer (2013) en su intervención *El jardín de los inmortales*, cuando mencionaba la restauración llevada a cabo por el profesor Steve Wiseman (Universidad de Texas) en un espacio desértico de Kuwait que anteriormente había sido una estepa con una cubierta vegetal diversa y espesa, consiguiendo recuperar el territorio, destruido a consecuencia de la Guerra del Golfo, únicamente arrojando piedras. Es el ejemplo que proponía Balaguer para explicar cuál es la visión en Restauración Ecológica, una visión que tiene en cuenta dinámicas, movimiento, cambio. Y es por ello el éxito de la restauración llevada a cabo por Wiseman, quien percibió la inestabilidad que provocaba el viento en el sustrato y comenzó a observar el paisaje como un banco de semillas que simplemente no tenían las condiciones para germinar. Resulta complicado localizar dónde reside la artificialidad de la actuación llevada a cabo por Wiseman; no era el camino que habría seguido el paisaje por sí solo sin la intervención humana, pero en ella vemos al hombre que, como naturaleza misma que es, se reajusta con el entorno y se conecta con sus ritmos, entendiendo las dinámicas que fluyen en el territorio, consiguiendo ver la pieza que hace falta para restaurar la melodía destruida, acompasándose en todo momento en su transformación.

Nuevamente nos encontramos ante la difícil tarea de establecer qué es y qué no es naturaleza, dónde acaba lo “natural” y empieza el “artificio”:

[...] si consideramos [...] la Naturaleza como ajena a lo humano, es imposible restaurar lo natural desde el artificio, puesto que toda restauración activa de la Naturaleza supone en todo caso una mera imitación de su orden. Como dicen los ecologistas, no es lo mismo una plantación de pinos que un bosque. Lo natural “auténtico”, fiel al modelo originario, sólo puede regenerarse tras su abandono, único acto legítimo como contribución a una tarea que nunca sería la nuestra. (Albelda y Saborit, 1997, p.110)

Por tanto se trata de un problema de cosificación del paisaje observado mediante nuestro posicionamiento “en frente” de él, como dice Tonia Raquejo (2013), que nos desvincula por completo y nos hace ajenos a todo lo que en él ocurre—la misma distancia que nos hace apreciar y concebir la naturaleza como tal—. Pero no sólo se trata de la desvinculación que la mayoría de gente experimenta con su entorno, sino que, de la misma manera aunque en el otro sentido, también existe una cosificación de las actuaciones que el ser humano desempeña en su medio como actos ajenos a la naturaleza y por tanto artificiales. Desvincular todas las intervenciones del ser humano es alejarle por completo de su legítimo lugar como naturaleza. 31

Evidentemente no es lo mismo un bosque que una plantación de pinos, pero si consideramos lo que Luis Balaguer (2013) contaba también en aquel jardín de los inmortales, cuando mencionaba el artículo publicado en Noviembre de 2007 por la revista *Frontiers in Environment and the Ecology* que decía que dos terceras partes del bosque del Amazonas, icono de paraíso intacto, son de origen antrópico, generadas por civilizaciones que vivieron allí incluso desaparecidas antes de la llegada de los españoles, caemos en la cuenta de que no podemos obviar el lugar que ocupa el ser humano en la historia ecológica de este planeta y la legitimidad de sus intervenciones, aparte de comenzar a cuestionar hasta qué punto son prístinos o ajenos al hombre los pocos territorios “vírgenes” que quedan.

“Reinterpretar el bosque”, como lo llama Balaguer, es una tarea de reconciliación del ser humano con la naturaleza que habita en la que se descubre cómo no se puede explicar la historia de uno sin la actividad del otro. Por

tanto, no todas las intervenciones que el ser humano ha venido realizando en su entorno están sujetas al artificio, no sería justo negarnos nuestra condición de constructores del medio. Ese acto de “construcción” del Amazonas por parte de los indígenas puede que sea legítimo repetirlo en una reconstrucción tras la deforestación que llevamos provocando durante años, pero ya no sólo por una cuestión de legitimidad sino del deber de quien destruye.

7. LOS ENTROMETIDOS ¿QUIÉN CONVOCA A QUIÉN?

Estamos inmersos en un momento de crisis ecológica, una crisis creada por el ser humano. Pese a encontrarnos en un mundo en el que las ciencias predominan, también las humanidades, y el arte en particular, han contribuido en la construcción de esta realidad, luego parece lógico afirmar que también pueden ayudar a modificarla. 33

A la hora de plantear esta situación partimos de algunas dificultades. Por un lado podemos afirmar que el arte sí puede jugar un papel fundamental en la problemática ambiental y su resolución, como en cualquiera de las cuestiones que atañen al ser humano: somos seres afectivos, nos movemos por emociones; y aquí el arte funciona muy bien como comunicador, pues comparte con nosotros ese lenguaje de los sentidos. Pero por otro, también está la cuestión —resuelta en cierta medida en el apartado anterior, pero igualmente presente— de si, por mucha capacidad que pueda tener el arte de incidir de manera efectiva en una problemática, dado que hay otras disciplinas que se ocupan de ella, sería lícito intervenir o se trataría más bien de una intromisión que en lugar de resolver, entorpece.

Llegados a este punto es interesante, cuando no imprescindible, tomar contacto con otras perspectivas cercanas al terreno de la ciencia. Conocer la

opinión de uno de los sectores fundamentales en cuanto a la problematización y resolución del conflicto ambiental y añadirlas a las ya recapituladas por nuestro propio campo para intentar establecer un pequeño mapa conceptual, más o menos cierto, desde el que poder posicionarnos.

Es imprescindible que la población desarrolle una visión más ecológica desde la cual interpretar y percibir los ecosistemas, de manera que se hagan verdaderamente conscientes de la cantidad de bienes y servicios ambientales que un ecosistema provee, cómo deja de proveerlos cuando se degrada y cómo la restauración ecológica puede ser la solución para recuperar esos valores perdidos. Para ello es totalmente necesario sensibilizar a la sociedad y aquí es donde creo que el arte tiene un gran papel. El conocimiento científico es una cosa árida, que en el pensamiento colectivo está asociado a frikis e iluminados; en cambio el arte, con su componente emotivo y visceral, capaz de mover algo dentro de cada individuo, puede servir como cable de conexión de cada uno con su naturaleza y con su cultura de manera que cada cual se vincule con el entorno que le rodea y sienta la responsabilidad de preservarlo. (Magro, comunicación personal, 7 mayo, 2014).

34

El arte, entonces, como herramienta lingüística indispensable, universal y de transmisión en el terreno de lo sensorial, capaz de desarticular —a través de las emociones— la forma en la que el ser humano se viene relacionando con su entorno, la mayoría de las veces “a través de la razón y del conocimiento científico, mediante el cual [...], pretende dominarlo” (Raquejo, 2013, p. 172), para propiciar, así, la recuperación del vínculo que una vez tuvo con él.

María Ptqk, investigadora cultural, quien realiza tareas de producción, comisariado y dirección de proyectos artísticos, responde a una entrevista realizada por Belín Castro (2012) en su ensayo *Proyectos de arte y cultura, su naturaleza y necesidad*, en la cual se le plantea si son las prácticas artísticas un vehículo apropiado para la difusión de la realidad de la ecología actual, diciendo que son “tan buenas (o tan malas) como cualquier otro tipo de prácticas”, y continúa: “El arte hace que muchos temas que nos resultan emocionalmente duros o difíciles de abordar sean más digeribles, con lo malo y lo bueno que tiene eso.” (p. 16).

Según María Novo (2009):

La ciencia persigue la precisión, la penetración exhaustiva en el objeto. El precio que paga por ello es la limitación de su alcance. El arte, por su parte, puede llegar a todo el mundo porque su finalidad no es ser preciso sino ser comunicable o [...] expresar lo inefable y ponerlo al alcance de quienes puedan acceder a él. (p. 111).

Es precisamente esa capacidad de comunicabilidad lo que Almudena Rodríguez (2012), ingeniera agrónoma y forestal especializada en restauración de ecosistemas, cataloga, en su artículo “*Land Art*” como herramienta de restauración ecológica de espacios degradados por actividades mineras, como una de las oportunidades positivas que ofrecen los proyectos artísticos en Restauración Ecológica: una alternativa social más interesante por la mayor implicación del público en el proyecto, que automáticamente desemboca, dice, en un aumento de sus posibilidades de éxito.

El artista puede crear un lenguaje capaz de introducirse en el imaginario colectivo y desmontar toda percepción que se pudiera tener antes. Tiene el poder de la imagen, del símbolo. No se trata sólo de ingenio en la producción de formas, sino de su capacidad de modificar el imaginario, de llegar al subconsciente. De tal forma que podría llegar a contribuir a transformar en holística la mirada del espectador, en una, tan necesaria, mirada integradora, que no “fragmenta los espacios entre el perceptor y lo que se percibe” (Raquejo, 2013, p. 171), que rompe la distancias entre el ser humano y su medio y se convierte en “oceánica” (p. 172). Luis Balaguer entendía el arte y la ciencia, práctica artística y restauración ecológica, como actividades sinérgicas:

35

No hay verdaderos y falsos profesionales de la Ecología. Cada vez estoy más seguro de que los grandes retos no están en el núcleo riguroso sino en las periferias donde disfrutamos de muchos más grados de libertad. Por eso te ruego que no te sientas o pretendas evitar ser una entrometida. Eres una artista trabajando en Ecología y eso es grande. (Balaguer, comunicación personal, 14 noviembre, 2013).

Esta condición del arte, por tanto, se convierte en una herramienta sujeta a

un deber moral, ya sea como en este caso con cuestiones ambientales, como con las de tipo social, político o económico. La voluntad estética y la voluntad ideológica han ido experimentando una hibridación a lo largo de la historia del arte, y ya, en el momento actual en el que nos encontramos, es imposible desvincular la calidad estética de una obra de su contexto socio-económico y político, y, por tanto, también del ecológico (Flys, 2010). En palabras de José Albelda, el arte debe tener un compromiso con el tiempo en el que se gesta.

Pero, ¿quién llama a quién? ¿Es el artista el que se pone en contacto con miembros de otros campos de estudio para llevar a cabo un proyecto conjunto, o es el científico el que, tras conocer el trabajo de un artista, le invita a participar en su estudio? ¿Cuál es el contexto en el que tienen lugar estos encuentros? ¿Cuál es el orden? ¿Existe un proyecto científico a emprender en el que se requieren artistas o son los proyectos iniciados por artistas los que acaban precisando del asesoramiento científico?

36 No es difícil encontrar casos de artistas con formación multidisciplinar en terrenos tan dispares, a priori, como las artes y las ciencias, que se nutren de diferentes conocimientos para poder llevar a cabo proyectos que no podrían partir de una única vía. Alexandre Dang, mencionado con anterioridad, desarrolla su obra en el ámbito del arte y las tecnologías ambientales partiendo de una formación originariamente científica como Ingeniero de Puentes y Caminos, al igual que Patrick Marold —también, como en el caso de Dang, con trabajos que imbrican el arte y las energías renovables— que realizó estudios de Diseño Industrial. Otro ejemplo de tantos es el de Brandon Ballengée, que compaginó su formación artística con estudios independientes en Departamentos de Zoología y Biología de diferentes Facultades de Nueva York así como trabajos como investigador de campo y educador ambiental; actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral en la Facultad de Informática, Comunicaciones y Electrónica de la Universidad de Plymouth, Inglaterra.

En casos como los proyectos llevados a cabo por Tim Collins y Reiko Goto o los de Helen y Newton Harrison, parece inevitable pensar que, la mayoría de las veces, es la figura del artista la que llama al ingeniero, biólogo, antropólogo o arquitecto, así como a la propia comunidad local, para llevar a cabo una investigación que dará lugar finalmente a una instalación o intervención con fines más allá de los propiamente estéticos, la cual no habría

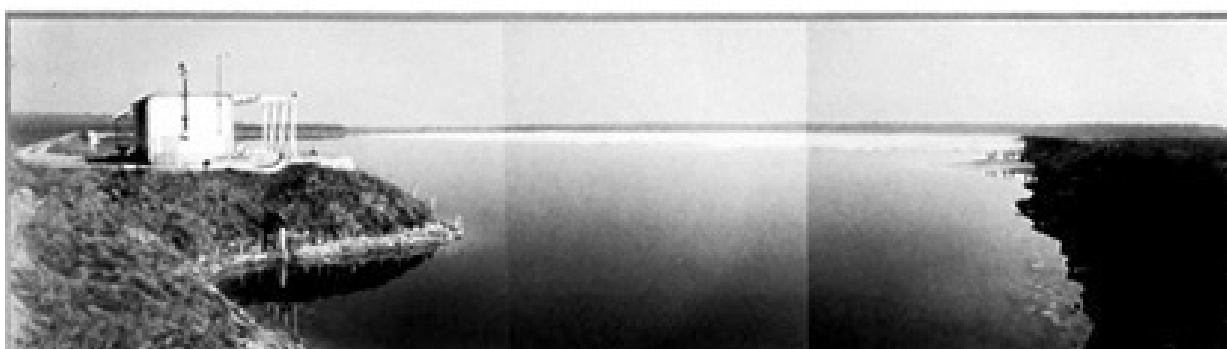


Fig. 5

Helen and Newton Harrison, *Sava River, a square kilometer of acidified water from the fertilizer factory*, 1989.

37

sido constituida de la misma manera sin todo el conocimiento colectivo generado durante ese proceso de estudio de campo junto a otros profesionales. Podríamos empezar a hablar entonces del poder de convocatoria del artista, derivado de su capacidad para crear marcos o contextos de trabajo en los intersticios del conocimiento, un poder de llamada que quizás tenga que ver con esa mirada que arroja sobre una determinada cuestión y el interés que esa mirada puede suscitar en profesionales de otros ámbitos. El artista, entonces, aparece como generador de situaciones y procesos conceptuales y espacio-temporales.

Pero también encontramos ejemplos en los que son las instituciones científicas las que llaman a los artistas, como ocurre en el trabajo que realizan los Harrison en el Río Sava (1989) en Yugoslavia —invitados por el Dr. Hartmunt Ern del jardín Botánico de Berlín, para la colaboración en la creación de una reserva natural en la zona (Fig. 5)— o en el de las *Estancias Sumergidas* (2010) de Cristina Iglesias, quien es llamada por la Fundación

Mexicana para la Educación Ambiental, A. C. para la creación de un arrecife artificial en la isla de Espíritu Santo (México) que, según la autora, nace desde el monumento como símbolo y convocatoria para que la sociedad tome conciencia.

¿Pero qué ocurre cuando la propia investigación como proceso es la obra en sí, y cuando para llevar a cabo esa investigación necesitas del pleno conocimiento de otros ámbitos de estudio? ¿Dónde residen los límites de la autoría, si es que los hay? De haberlos, ¿hasta qué punto hablaríamos de autoría artística? Más allá del problema más que superado de la autoría, quizás a partir de ahora de lo que se trate sea precisamente de esto último, de hablar de hechos no únicamente artísticos, no al menos en su totalidad. Este tipo de cuestionamientos e interrogantes, lejos de perfilarse como un problema, suponen casi una plusvalía para aquellas prácticas que los contienen por cuanto hablan de la complejidad misma de sus discursos, además de sumarse a esa trayectoria del arte contemporáneo —no sé si por inercia además de por una cuestión de “deber” social— que de lo que trata en la mayoría de ocasiones es de preguntar, más que de responder.

38

[...] el arte como creador de lenguajes [...] que funcionan como una brújula que orienta nuestras relaciones con las cosas y el entorno, pues nos hacen mirar de manera diferente abriéndonos —a través de las grietas/mirillas que fracturan en los patrones del entendimiento y la visión aprendida—, la posibilidad de ver y relacionarnos de otra manera. (Raquejo, 2013, p.169).

El *Proyecto Arrecife* (2012-en curso) —que llevamos a cabo en colaboración con el profesor del Departamento de Ecología e Hidrología de la Universidad de Murcia, y responsable del seguimiento científico de la Reserva Marina Cabo de Palos-Islas Hormigas, José Antonio García Charton, los buzos Paula Castejón, Juan Vera, Pepe Seiquer, José Luis Clavel y Sylvia Cárcel, los ambientólogos y buzos José Manuel Pereñíguez y Pablo Rodríguez, y los artistas Héctor Hernández Rosas y Antonio José García Cano—, que se presenta a continuación en el siguiente apartado, es un ejercicio en el que la convocatoria se realiza desde el ámbito artístico, desde donde se llama a intervenir a profesionales de otros campos de estudio porque son necesarios para su desarrollo. Conseguir que sea el arte o el artista el agente reclama-

do por parte de la ciencia, más aún tratándose de nuestro país —donde la conciencia ecológica no está tan extendida ni arraigada culturalmente como pueda ocurrir en la zona norte de Europa, y donde las prácticas artísticas no suelen ocupar un lugar que no sea el meramente decorativo—, es una tarea que sin duda requerirá de más casos como este. En él, la iniciativa se toma desde el terreno artístico (más diestro en cuanto a la ruptura de normas establecidas), y se promueve una puesta en común y el establecimiento de las conexiones e intercambios necesarios, en los que se da a conocer el papel fundamental que puede desempeñar.

Los científicos se mueven en terrenos reales, donde se obtienen respuestas más o menos discutibles, pero contrastadas y fundadas. El problema es que el arte, al igual que el resto de las humanidades, hace más preguntas, complicando así las estrategias de resolución, y eso, a priori, no es más que un estorbo para la ciencia, y más aún para la política. Ellos buscan soluciones. Se trataría de conseguir que, desde el terreno de las artes y de la mano de los artistas, se abran a cuestiones sin descifrar y acepten la pregunta como campo inestable y molesto desde donde trabajar para resolver.



Fig. 6

Arriba: A la izquierda primeros bocetos de las piezas, centro y derecha apuntes de José García Chartón sobre posibilidades de adhesión de la instalación al fondo marino y mapa de las corrientes y bancos de arena del lugar de localización de la inmersión. Abajo: Fotografías de la tercera inmersión realizada.

De la misma manera que se forma y expande un arrecife de coral, se va creando este proyecto. Si bien la creación de un arrecife para ser habitado era inicialmente el objetivo principal, poco a poco se fue convirtiendo en metáfora de su desarrollo y adquiriendo dimensión artística en sí mismo, descubriendo en primera persona cómo, al igual que ocurre en trabajos como los de Christo y Jeanne-Claude, Joseph Beuys o quienes desarrollan el arte comunitario, en ocasiones la dimensión artística de una obra se centra en los procesos de colaboración. En el desarrollo de este proyecto existen dos tipos de procesos a diferente nivel, sinérgicos entre sí pero claramente diferenciados. Uno es el que ocurre a nivel individual: la planificación, el estudio y el diseño de la instalación, la transformación que sufra por la interacción de los organismos marinos, etc. Pero la participación, los diferentes agentes que se van sumando, en definitiva, la cohesión social y lo que de ella se deriva, también es parte procesual, pero no sólo parte sino que comporta el factor de verdadero peso del proyecto (Fig. 6). Deriva de un planteamiento inicial que se hace público y abierto a la colaboración —que sólo puedes palpar cuando está sucediendo o ya ha sucedido— y que al final acaba formando y transformando el proyecto propiamente dicho. En esta parte que 41



Fig. 7

Fotograma del vídeo documental del proyecto.

Momento perteneciente a la primera inmersión.

llamaríamos “social” es en la que se puede entrever cómo algo que se inicia de una determinada manera, va evolucionando casi como si tuviera entidad propia. Tramándose por la superposición de agentes, situaciones, tiempos, unos sobre otros, creando capas de tejidos que conectan e intercambian, construyéndose como un arrecife en continuo crecimiento.

42 *Proyecto Arrecife* (2012-en curso) ⁴ (Fig. 7.), siendo a nivel formal un dispositivo que, en principio, se vale de características relativamente similares a los empleados en restauración ecológica submarina —por cuanto se trata de una estructura diseñada específicamente para dar cobijo y favorecer la reproducción y crecimiento de las diversas especies vegetales y animales del entorno—, no alberga una intención restauradora del paisaje marino. El diseño evoca esas formas que tienen en común muchos de los arrecifes artificiales, pero sólo con la intención de servir para ser habitado. Sin embargo, se enfoca como un proyecto de restauración en base a su posible capacidad de “reconectar” a la gente con el territorio en el que se encuentra, un territorio desplazado, para la mayoría, al ámbito de los vacacionales, de ocio y de consumo, al que se le confiere unas características de temporalidad que lo convierte en inexistente cuando no está en uso. La memoria y el arraigo al lugar se van disipando, la experiencia en él se vuelve “líquida” (Bauman, 2006), eventual y transito-

4 Durante este tiempo, para la realización de este proyecto se han llevado a cabo tres inmersiones de las piezas en el fondo marino, documentadas de forma audiovisual y recogidas en tres vídeos. Enlaces a los vídeos: Primera inmersión <https://vimeo.com/104881583> , segunda inmersión <https://vimeo.com/104700988> , tercera inmersión <https://vimeo.com/104641315> .

ria, vacía. No es difícil que la conciencia permanezca dormida cuando nos distanciamos emocionalmente de un lugar al que no sentimos pertenecer. Al tratarse de una instalación que, aunque haya sido puesta en marcha por un equipo humano concreto, está prevista que se continúe por los propios habitantes de la zona mediante su participación en la elaboración de más piezas, se convierte en un proceso que genera responsabilidad individual (que la pieza construida sea eficaz). También el escenario cobra de repente interés y protagonismo, al situarse en él algo realizado expresamente para el lugar, algo, además, sujeto a la transformación continua del mar, mutable y, por tanto, siempre nuevo.

La búsqueda no es otra que la de indagar en las mentes en un ejercicio de restauración o recuperación de la conciencia ecológica perdida (o inexistente, y en ese caso será de construcción), generando puentes a nivel simbólico que ayuden a establecer más conexiones entre los diferentes paisajes —paisajes físicos, paisajes cognitivos, paisajes ecológicos al fin y al cabo—, que nos acerquen al territorio hasta sentirlo como parte de nosotros, propiciando así no sólo una responsabilidad, sino la urgente necesidad de protegerlo.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

ALBELDA, J. (2004). *La estética negativa de las intervenciones en el paisaje* [en línea]. Valencia: Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

ALBELDA, J. (2011). *La naturaleza y su valoración estética contemporánea* [en línea]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

ALBELDA, J. (2003). Territorios, caminos y senderos [en línea]. En: Otras naturalezas, (Juan Peiró coord.). Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Pág.23-30. 2ª ed: Territorios, caminos y senderos. *Fabrikart*, nº4, 2004, Universidad del País Vasco. Pág. 100-113. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

ALBELDA, J Y SABORIT, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.

ARRIBAS, D. (2010). Paisajes alterados. La acción entrópica del arte [en línea]. En MADERUELO, J. (dir.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Fundació Beulas, CDAN y Abada Editores. Pág. 275-302. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

BALAGUER, L. (2013, mayo). El jardín de los inmortales [vídeo]. *Vimeo*. Disponible en: <http://vimeo.com/66189106> [Fecha de consulta: 15/05/2013]

BALAGUER, L. (balaguer@bio.ucm.es) (2013, 14 de noviembre). Re: Alumna de Bellas Artes. Correo electrónico enviado a: Raquel Checa (rchecasolueta@hotmail.com)

BAUMAN, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

BAERS, M. (2011). *Inside the Box: Notes From Withing the European Artistic Research Debate* [en línea]. New York: E-flux. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/> [Fecha de consulta: 2/2/2014]

BARBAULT, R. (2008). *El elefante en la cacharrería*. Pamplona: Laetoli, S.L.

BELL, D. (2008). Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based artes and audiovisual research [en línea]. Edimburgo: *Journal of Media Practice*, Volume 9 Number 2. Disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/master/metodologia/textos/risposteBurgin.pdf> [Fecha de consulta: 2/2/2014]

BURGIN, V. (2006). *Reflexiones sobre gado de "investigación" en los departamentos de artes visuales* [en línea]. London: Visual Arts Department, Goldsmiths College, University of London. Disponible en: http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/textos/Victor_Burgin_es.pdf [Fecha de consulta: 2/2/2014]

CASTRO, B. (2012). *Proyectos de arte y cultura, su naturaleza y necesidad* [en línea]. Madrid: II Seminario de Arte y Ecología, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

FLYS, C. (2010). Crítica literaria ecológica: estado de la cuestión [en línea]. Tenerife: *Nerter*, nos. 15-16, p. 12-18. Verano-Otoño 2010. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

46

GLOTFELTY, C. (2010). ¿Qué es la ecocrítica? [en línea]. Tenerife: *Nerter*, nos. 15-16, p. 19-20. Verano- Otoño 2010. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

GRANDE, J. K. (2005). *Diálogos arte-naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

GUATTARI, F. (1996). *Las tres ecologías*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos.

HOLMES, BRIAN. (2007). *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones* [en línea]. Nueva York: Epicp. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> [Fecha de consulta: 2/2/2014]

JIMÉNEZ, C. (2007, noviembre). Excrementos y otras bellas artes. *El País Archivo* [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/11/29/cultura/1196290806_850215.html [Fecha de consulta: 3/2/2014]

LAFUENTE, ANTONIO. (2007). *Los cuatro entornos del procomún* [en línea]. Barcelona: Editorial Archipiélago. Disponible en: <http://digital.csic.es/>

bitstream/10261/2746/1/cuatro_entornos_procomun.pdf [Fecha de consulta: 21/3/2014]

MAGRO, S. (s.magro@creandoredes.es) (2014, 7 de mayo). Re: proyecto arrecife. Correo electrónico enviado a: Raquel Checa (rchecasolueta@hotmail.com)

MENGES, A. (2004). *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Madrid: Rialp.

MORIN, E. (1996). El pensamiento ecologizado [en línea]. *Gaceta de Antropología*, 12, artículo 01. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G12_01Edgar_Morin.html [Fecha de consulta: 17/6/2014]

NILS- UDO. (2005). *Huellas en la Naturaleza*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Novo, M. (2009) Ciencia y arte: el abrazo necesario [en línea]. Madrid: *Papeles*, N° 107. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

ORTEGA, L. (2004). *Mapas 1.0* [en línea]. Burgos: Espacio Tangente, Jornadas Arte y Territorio. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

ORTEGA, L. (2002). *El desorden en su sitio. Espacios degradados, abandonados o desentendidos* [en línea]. Teruel: Arte, Industria y Territorio. Minas de Ojos Negros, Artejiloca. P. 251-255. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

PARREÑO, J. (2006). *Naturalmente artificial* [en línea]. Segovia: Catálogo de exposición en el museo de arte contemporáneo Esteban Vicente. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

PEREGRÍN, F. (2011). *El pensamiento ecológico I. Ciencia, ética, estética y mitología* [en línea]. Tercera Cultura. Disponible en: www.terceracultura.net/tc/?p=3348 [Fecha de consulta: 9/4/2014]

RAQUEJO, T. (2003). *Land Art*. Madrid: Nerea.

RAQUEJO, T. (2011). El arte de esculpir el planeta: La Geología y el “Land Art” [en línea]. Madrid: *Tierra y tecnología*, n° 39, pp. 20-23. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

RAQUEJO, T. (2013). Herencias del paisaje Pop: Márketing y visión del territorio en el arte actual. [en línea]. Madrid: *Revista Goya*, nº 343, pp. 166-181. Disponible en: http://eprints.ucm.es/22953/1/GOYA_343_RAQUEJO_final.pdf [Fecha de consulta: 17/6/2014]

RODRÍGUEZ, A. (2012). “*Land Art*” como herramienta para la restauración ecológica de espacios degradados por actividades mineras [en línea]. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

STEYERL, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto [en línea]. Trad. Marta Malo de Molina. Nueva York: Epicp. Disponible en: <http://eicpc.net/transversal/0311/steyerl/es> [Fecha de consulta: 2/2/2014]

TARKOVSKY, A. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp.

THOREAU, H. D. (2013). *Walden o la vida en los bosques*. Madrid: Cátedra Letras Universales.

48 VALÉRY, P. (1993). *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos: Librería Yerba.

VELAYOS, C. (2011). *Cambiando para el cambio (climático): nuevas perspectivas ecoéticas* [en línea]. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

VELAYOS, C. (2011). *Paisajes contruidos y ecoética* [en línea]. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: www.arteyecologia.es [Fecha de consulta: 2/11/2013]

VV.AA. (2015). *Arte y Ecología*. Madrid: Librería UNED.

VV. AA. (2013). *Vínculos nórdicos. Ética y estética del habitar*. III Congreso Internacional Arte y Entorno. Valencia: Sendema.

LINKED LANDSCAPES

*Towards new perspectives on Ecology
and Ecological Restoration in Art*

1. INTRODUCTION

Ecological Restoration, a mainly scientific field, remains an uncertain area for artistic practice. The huge borders we have erected throughout the centuries between scientific knowledge and art fill any artist with ecological interests with doubts. This entails difficulties, but at the same time provides the artist with a wonderful opportunity to embark on something both new and necessary. To understand the term “restoration” from a wider perspective than a purely scientific one and to accept the possibility of extrapolating the term to areas of the mind and the collective imagination can take artists to become key players in a significant change of the ecosophical paradigm (Guattari, 1996). This is an urgent transformation which needs to take place in order to face current environmental issues which, understanding the artist’s restoration task as a mission which is fundamentally of transmission: transmission and communication through the visualisation or participation (both active or passive) of the viewer, generating projects aimed to restore environmental awareness.

Ecological Restoration, understood globally, must also affect the minds of those who live in a determined ecosystem. It is equally important to restore a degraded territory as it is to restore the consciences which inhabit them.

This text aims to make these series of unsolved issues between Art and the world of Ecology visible, and to solve, as far as possible, the questions we can already face. Finally, we propose *Coral Reef Project*, begun in 2012 and still in progress, as an example of artistic practice in the field of environmental restoration, a piece which is directly involved in (and working in favour of) its ecosystem and capable of generating interdisciplinarity as a source of knowledge.

51

2. URGENT INTERDISCIPLINARITY

When Tarkovski (1991) asks himself why art exists and if anybody needs it, he is inviting us to consider life, human existence and the essential goal of an art which does not aim to become a consumer product. However, in those two lines there exists the possibility of a much less existentialist consideration on the growing need of a functionality for art in today’s society, that

capacity to “affect the quality of the day” (p. 138) of which Thoreau (2013) spoke when referring to what he defined as the greatest of arts. But how do we affect the quality of the day efficiently when we find ourselves observing from only one point of view?

Throughout history we have raised an ever-growing number of demarcations, of borders in our mental and physical atlases until we find ourselves with a cartography which is uncomfortable to read. Because it is not a case of roads which merely distribute areas and take you from one place to another, but of huge marks which promote a divided model of knowledge, a model of separation and specialisation of reasoning and, almost, feeling –the “intellectual and affective paralysis” (p. 6), of which Brian Holmes (2007) speaks–, which affects all aspects of our lives and which has done nothing but give birth to experts on partial and parcelled knowledge.

Tridon, constructor of ships, worried above all about the tides and fish, of the endurance of the wood, of the force of the currents: he understood that a ship must be, in some way, built by knowledge of the sea, and made almost from its same waves. (Valery, 1993, p. 10)

As opposed to this, new models are being proposed, where the frames are widened, limits are blurred and knowledge is born from a larger number of disciplines. Among these disciplines, art’s role is to favour the “free play of intersubjective faculties and experimentation” (Holmes, 2007, p. 2) in fields such as ecology, geography and anthropology.

In her article entitled *Ciencia y arte: el abrazo necesario* (*Science and Art: The Necessary Embrace*), María Novo (2009) speaks precisely of how “the self-limitation of expectations requires the broadening of the fields to which scientific rationality can be applied”; and continues by saying: “when the fields are broadened, the possibility of encounter with other forms of knowledge becomes easier” (p.109). We find ourselves at a moment of rupture, of a search for cracks, where different fields have found the way to work in favour of a shared goal where the artist-as-revealer and “cultivator of cracks” (Juarroz, 1992, p. 108) has an important interference mission. In the words of Luis Balaguer: “The great challenges rest not in the rigorous nucleus but in the peripheries, where we enjoy much greater degrees of freedom” (personal communication, 14 November, 2013).¹



Fig. 1.
Tim Collins and Reiko Goto. *Eden 3*, 2008-2013.

In this way, it is growingly common to find projects like *Eden3* (2008-2013) (Fig. 1), directed by artists Reiko Goto and Tim Collins. It is an investigation programme where visual artists and

1 The full argument can be found on page 16 of this text.

musicians collaborate with philosophers, technologists and scientists in order to monitor the respiration and photosynthesis of trees and their reactions to the changes in CO₂ in the local environment. The result is an installation where the user can listen in real time to the sound produced by the physiological reaction of the leaf of a tree when it adapts to positive or negative changes in the environment's chemical levels.

Art flows here like a net of roads, connecting the different fields with one another, acting as a thread which brings together worlds which are different at first and yet are capable of creating a brilliant strategy of communication and transmission of ecological awareness, prompting the viewer to assess through knowledge and sensibility what climate change would mean for the greatest living organisms on the planet (in terms of volume and weight). Finally, it also has the intention of creating a greater empathy in human beings towards the rest of species, thus generating imaginative and responsible solutions.

3. ECOSOPHICAL COMBAT PROPOSALS

The dualities on which human beings have built their knowledge and experience regarding the environment –understood globally and ecosystematically–, which persist in their attempts to separate the cultural and the social from the natural, have given way to a state of domination over the environment which leads us to the situation we now encounter. Climate change, endangered species, genetically modified food, privatisation of natural goods, harmful waste management, social inequality are the result of the large-scale

anthropization humankind has practised for a very long time. At this point, it is impossible to deny that, from the moment humans became the dominant agent, especially from the rise of industrialisation on all scales, the changes in the Earth's ecological history have accelerated. It would be absurd not to acknowledge our species' impact, and thus responsibility, on the environment it inhabits (or manages). But not only is it a responsibility regarding the environment but also a global ecology, which includes our own projection. "It is the conditions, if not of our own future, then surely the one of our children and grandchildren, which we are degrading shamelessly" (Barbault, 2008, p. 139).

Everything begins when we start to speak of human beings as a differentiated part of nature. In *Los cuatro entornos del procomún* (*The Four Environments of the Commons*), Antonio Lafuente (2007) proposes four key points where we can locate immaterial goods, which belong to everybody and nobody and thus cannot attend to the notion of merchandise. His intention is to reconsider the things that belong to the commons, which should be legally and technically redefined in order to establish their limits and thus protect them from potential abusive practices. Among those common goods we would find, for example, science, democracy, genetics, the streets of our cities or the internet, and, of course, all environmental goods which belong to the biosphere and geosphere: biodiversity, rivers, birds, coal, sunlight, etc.

The four environments he proposes are: the city –understood as a second nature–; the digital world; the environment; and the body –understood as sensibility (hearing,

smell, expression) and as corporality (parts belonging to the body)–. Lafuente considers that, while everybody is the owner of their body, once parts have been extracted from it, these should belong to the commons in order to protect them, for example, from the manipulations of the senses and affections or from tissues or organs trafficking.

No matter how insignificant it may seem, the void between body and nature –between the ideas, on the one hand, of human beings and, on the other, “Creation”, handed down to us from Christian culture, even if it is only used in order to delimit the spaces of the commons– reveals a clear anthropocentric division of the great goods of the world, establishing differences between them without considering possible interconnections other than for economic or productive goals. We are speaking not only of distinction on a terminological level – it also entails a conceptual distinction which affects our knowledge.

As long as we fail to see ourselves as a part of the ecosystem we inhabit we will fail to understand the key role the latter plays in our progress as a species and we will continue to avoid directing our priorities towards new goals which, ultimately, would reveal themselves as the only possible alternative for future life. We are nature, we are landscape, we are the land. The problem is that we do not take enough time to acknowledge this.

It is a question of redefining, of changing the paradigm regarding the concept of *ecology*, a global concept which should exceed the field of biological sciences: we are referring to the concept of *ecosophy*, coined by Arne Naess and later developed

by Félix Guattari (1996) in *Las tres ecologías* (*The Three Ecologies*). Guattari proposes the need to expand ecology to a much larger territory which combines three areas (the environment, social relationships and human subjectivity) as a true and full cultural revolution and the establishment of new value systems as the only solution to today’s environmental and social crises. Even back then he proposed artistic creation as one of the tools that can favour the production of subjectivity and individual and/or collective re-singularisation against mass-media overproduction which sedates, alienates and prevents us from generating our own mechanisms of knowledge. Through these mechanisms, new ways of understanding our surroundings could be developed; new, more correct and closer ways of perceiving and feeling the reality of the world where we live, not the kind of simulation on which we project our existence.

4. “NATURE” INTERVENED

The term “nature” is slippery, as if it could never be totally or truly fixed, to the extent that on occasions we question if its place belongs among humankind’s products.

If we understand humankind as part of nature we can reach the conclusion that whatever it produces also becomes part of a more or less artificial nature. Craft, born of the mind of human beings (where else), is nature in the same degree that the body which contains it is, which newly takes us to question if artificiality is not already an intrinsic part of the nature we currently are/inhabit. Hence, we could even end up considering that an airport or a subway station are nature

in the same way that a forest is, as Luis Balaguer suggested in the seminar *Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados* (*Art and Ecology. Strategies in Protection of the Natural Environment and Recovery of Degraded Territories*)². These would have their own ecosystemic functions according to the place where they are built; some possibly more logical –the logic by means of which ecosystems function, the logic by means of which our planet functions on an environmental scale; the logic, therefore, which should always guide us– and others which are the result of the deformation produced by attending only to greedy economic gain. Hence we have craft as deformation, as distortion of what it once was, as if it were a mutation of nature, but a mutant which belongs to it all the same. This mutant is today part of nature due to its origin and its own existence, but it is not a “natural” being even if it is a part of that nature: if the “natural” is established on the basis of one particular historical period’s concept of “nature”, then we could assume that nowadays it is natural for a motorway to cut through a landscape of considerable ecological value. However, it would be important to determine that the nature we refer to is not the one that has already been transformed or deformed, but the most “original” form possible, so that it may favour the

encounter between the “natural” and the ecosystemic logic of which we spoke before. In this way, a balance could be kept between that first nature and the one we have come to transform, with the sole intention of generating products which are as natural as possible (even if it is born of transformed nature) and therefore guarantee –or at least, try to guarantee– the survival not only of the planet but of ourselves.

That mutant nature is the one Tonia Raquejo (2013) refers to as a “third nature” (p.167). If the first nature is the one that has not been modified or influenced by humankind, pristine territories difficult to find today, the second would be the one that has been modified only in sustainable proportions. A third nature coexists with the previous two in what seems like a race towards a complete separation from the first nature and towards “a difficult, if not unsustainable, relation of power with the second” (p. 168).

With such an approach, it seems truly difficult to delimit and, of course, establish a history of an art that is related to nature, an art that is related to life understood globally. It is impossible to begin from these terms without ending up defining everything as “nature”. It is because of this –and the same is true when we face almost any other artistic topic– that we will have to begin from uncertain assumptions and multiple unsolved interpretations, and also assume the possible incongruity upon which we stumble when we try to establish reciprocal relationships between two concepts as antagonistic as art (pure craft) and nature.

If we take nature as an event –i.e., not only a physical space but also the

2 *Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados*. Proyecto I+D: HAR 2011-23678. Faculty of Fine Arts. Universidad Complutense, Madrid. www.arteyecologia.es

relationship between organisms and the world of the living, understanding human beings as just another agent that participates in the natural act—, we can more easily define the margins of what we understand as an art that is directly related to nature; related understood as involved. Otherwise, we would have to begin to speak of art and nature, for example, in works that take place on the human body as organic material, like when Stelarc implanted an ear on his left arm in 2007; we are not saying that in so doing he intended to displace human beings from what we understand as nature, but we must set some kind of limits if we are to study this subject.

5. SUSTAINABLE, ECOLOGICAL AND ECOLOGIST ART

56

If we study the relationship between art and ecology today, it seems logical to analyse the different categories which are more associated to the latter, i.e. Sustainable Art, Ecological Art and Ecologist Art, mapping them from formal, linguistic and finalistic perspectives in order to revise the classification and see if there are other possible associations between them, always taking into account that “the categorisation of art [...] is a fiction in today’s art history” (Raquejo, 2003, p. 7) and that we are only trying to reach a minimal structure which is essential to our study, however imprecise it may be on occasions.

The first problem we encounter is the instability and permanent shifts in the notions of “sustainable”, “ecological” or “ecologist”, to which we must add the human necessity to define complex ideas by means of a linguistic and mental

system that is perhaps too simple to apply to greatly complex paradigms.³ Of course, we cannot face this question referring to an artist’s whole output. In most cases we must observe each work in particular in order to produce a more precise analysis.

This classification is focused on works related to the field of ecology understood globally, both in its scientific and symbolic or political aspects. Hence, we can make a first approximation by dividing them in three large groups which, although they seem to have fixed limits, are in truth permeable, allowing different artistic projects to flow between them and end up occupying intermediate positions. First, we have works which employ materials which are ecological, sustainable and produce a low environmental impact and whose intention is not necessarily to transmit ecological respect and awareness (nor does the author have to assume such precepts); we could call this Sustainable Art. We then have those which resort to ecology as their essential theme —revealing nature’s cycles and processes, its systemic biodiversity, as well as the interdependence of all its organisms—, resorting on occasions, even, to representing their own destruction as a way to demonstrate the consequences the degradation of nature entails. We

3 A series of conferences in Alcalá University took place on 22 and 23 November, 2013 between the Grupo de Investigación Ecocrítica (GIECO) and the R&D Arte y Ecología of this Faculty, where this problem was discussed, among many others. Link to the video of the conferences: <http://arteyecologia.es/video-y-audio-del-ii-encuentro-arte-y-ecologia-alcala/#more-990>

can refer to these works as Ecological Art. Finally, we find pieces possessing an ecological content which aims to exceed the symbolic, promoting and supporting a change in our development model, even carrying out acts of restoration and rehabilitation by means of interventions which exceed the limits of art and enter the field of activism, thus falling under the category of Ecologist Art (Parreño, 2015).

Sustainable Art would be one where materials with low environmental impact are employed and where the artist limits him or herself to reveal only aspects of nature itself: it uses its cycles and processes without imposing itself on nature, as in the case of Andy Goldsworthy or Nils-Udo's interventions, the small vegetable architectures of Christiana Löhr or the river works of Mario Reis, whose contents are not primarily critical, nor does the artist necessarily need to be an ecologist, but which in a certain way become vehicles for an awareness towards nature. While there may not be an explicit criticism, we do find in them a subtle reminder of our links to the natural environment. Certainly, many of the works we would place under this category could also fall under the name of Ecological Art, as in the case, for example, of most of the works of Andy Goldsworthy, whose content not only speaks of the experiences and interchanges of the author with the medium, but also exposes the movement, the processes of natural cycles and the laws by which ecosystems are ruled. Ecological Art, which does not necessarily need to be sustainable, both in its results or processes, possesses a greater capacity to awaken respect towards nature, on some occasions with a strong

and evident will to critically denounce. The *Urban Mines* (1997) of Edward Burtinsky, or the *Transgenics* (1997-2003) of Marisa González would be an example of those works that aim to transmit a message through ecosystemic degradation. In this category we can also find pieces which use live matter and the relationships between animal, vegetable or mineral organisms, such as *Biological Circle* (1970) by Peter Hutchinson (Fig. 2) or *Circles of Time* (1986-1989) by Alan Sonfist.



Fig. 2.
Peter Hutchinson. *Biological Circle*, 1970.

A work of Ecological Art we could at least partly consider Ecologist Art is *Green River* (1998) by Olafur Eliasson, where the artist dyed the river Spree green during the Berlin Biennial to the surprise and horror

of citizens and media, who ignored the source of the “waste”. The work comes to show the drama that aggressive pollution awakens, although the intention of the artist was not primarily to put forward an ecologically-critical lament.



Fig. 3.
Lynne Hull. *Reservoir Tree*, 1994.

58

In Ecologist Art we find works carried out from a political perspective and which seek goals: from the individual authorship in works such as *Ten Turtles Set Free* (1970) by Hans Haacke or *Reservoir Tree* (1994), among many others, by Lynne Hull (Fig. 3), through collective pieces like *Cross Road Community* (1974) by Bonnie Sherk, *Greenhouse Project* (1977-in progress) by Avital Geva, the *Free Range Grain* project (2003-2004) by the group Critical Art Ensemble (CAE) or *Reclamation Project* (2006-in progress) by Xavier Cortada. On occasions, many of these works are intimately related to the field of environmental restoration, as in the case of *Ocean Landmark* (1978-1980) by Betty Beaumont or *The Hand Up Project* (2000) by Elizabeth Demaray, and even from the controversial field of genetic engineering, like in the work carried out by Brandon

Ballengée in *Species Reclamation* (1999-in progress), where he attempts to recover an extinct species of African frog. On other occasions, the work is almost trivial, as it aims for a poetic restoration which should take place in the degraded territory of the viewer's mind, as in *The Great Cleansing of the Rio Grande* (1987) by Dominique Mazeaud, *Revival Field* (1991-in progress) by Mel Chin, *Bridge for Insects, Myriapoda, Gastropoda, Lizards and Small Mammals* (1992) by Jorge Barbi or *Sewing the Summit* (2009) by Lucía Loren.

We can also find artistic projects which are environmentally-aware but not sustainable on a structural, material or even extraction and manufacturing level and yet carry out a restoring function or possess a critical content we cannot ignore, as in the case of *Rhinewater Purification Plant* (1972) by Hans Haacke, an installation formed by a tank with water regeneration technology placed in the Haus Lange de Krefeld Museum (Germany). At this point we face a problem: to what extent can the physical and symbolic benefits of the work compensate the use of polluting materials without affecting the ecological value of the discourse? It is inevitable at this point to think of Patrick Marold and Alexandre Dang, who work with renewable sources of energy.

To put an end to this section, I would like to discuss a piece carried out by Santiago Sierra in 2007 at the Sala Mendoza in Caracas, Venezuela, which raises many difficulties in its analysis from an eco-critical (Flys, 2010) point of view. It is precisely these difficulties that interest me. *Four Black Cars with the Engine Running Inside an Art Gallery*



Fig. 4.
Santiago Sierra. *Four Black Cars with the Engine Running Inside an Art Gallery*, 2007.

(2007) (Fig. 4) consisted of four vehicles that impeded the entrance to the alluded art gallery due to the excess of pollution. It was finally necessary to install pipes to direct the smoke of the exhaust pipes of the cars to the exterior of the building. On one hand, we have the review of Carlos Jiménez (2007) for *El País*: “Art as aggressive intoxication and disregard for the environment”; on the other, an interpretation which, why not, sees the work as a global denunciation of the excessive pollution generated by humans, the artistic practice working as a critical tool; lastly, the unknown intention and attitude of the artist himself. If we were to take this piece from an eco-critical perspective, we would have to begin by speaking of awareness by means comparison, of hurting the viewer for real—not only symbolically, as Olafur Eliasson does with his green rivers—in order to awaken the horror of what he or she is witnessing. We would therefore have to assume the possibility of an ecologically-critical work of art which in practice is the antithesis of the ecological.

6. ETHICS OF REPARATION

On reaching this stage it is inevitable to discuss the ethics of our interventions on the environment, a debate at whose core is the dilemma between nature and craft, which is so ingrained in our imagination. Ever since the ecological crisis of the 1970s brought about a change in Western ecological thinking, a desire or need to restore what had been lost emerged, a need to give back to nature what we ourselves had taken away from her. Sadly, the wish to restore natural environments to a pristine and original state generally requires artificial interventions and usually end up in superficial restorations: the restoration of the natural through anti-natural means.

When the abandoned space presents severe technical and economic problems, it is necessary to consider actions that are foreign or complementary to established planning schemes. Generally, these schemes—restoration or theme parks—lead the goals towards hiding and camouflaging the abandoned area, following a model of vegetable restitution, evoking initial conditions—a return to the origins of vegetable paradise—which connect very well with a supposed redemption of guilt for the ecological abuse inflicted by progress. Nostalgia is not the best tool for diagnosing reality [...]. (Ortega, 2002, p. 6)

59

José Abelda (1997), in *La construcción de la naturaleza* (*The Construction of Nature*), speaks of two groups which define the stereotypes applied to the restoration of nature: on the one hand, the naturalisation of the artificial by means of camouflage

in order to arrive at a certain degree of integration with the environment; on the other, the conservation of “virginal” strongholds which are ultimately just another way of intervening: “to preserve is another way to possess” (p. 114). He advocates for a policy of “voluntary retreat” (p. 114); thus the area which was taken away from nature should simply be given back to her, rather than restoring it. To undo but not redo. However, not all restorations are guided by an absurd (and ethically questionable) logic, where a few hundreds of trees are planted on both sides of a recently built motorway in order to “alleviate” the damage and, above all, ease consciences. A truly revealing example was put forward by Luis Balaguer in an intervention titled *The Garden of the Immortals* (2013), where he commented on a restoration carried out by professor Steve Wiseman (Texas University) in a desert in Kuwait which had previously been a steppe full of a diverse and dense vegetable life. He was able to restore the area, destroyed during the Gulf War, by merely throwing stones. It is the example used by Balaguer to explain his vision of Ecological Restoration, a vision that takes dynamics, movement and change into account. And it is for this reason that Wiseman’s restoration was a success; he perceived the instability provoked by wind in the substratum and began to see the landscape as a seed bank which simply did not have the conditions to germinate. It seems complicated to pin down where the artificiality of Wiseman’s action resides; it was not the way landscape would have looked had it not received human intervention, but in it we see human beings (who, like the part of nature they

are) readjusting to the environment and connecting with its rhythms, understanding the dynamics which flow in the area, enabling them to see the piece that is missing in order to restore the destroyed melody, encompassing themselves at all times during its transformation.

We newly find ourselves before the difficult task of establishing what nature is, where the “natural” ends and the “artificial” begins:

[...] if we consider [...] Nature as something alien to humankind, it is impossible to restore the natural from the artificial because all active restoration of Nature will at most be a mere imitation of its order. As the ecologists say, a plantation of pines is not the same thing as a forest. The “authentically” natural, faithful to the original model, can only regenerate itself after its abandonment, the only legitimate contribution we can make to a task that can never be our own. (Abelda and Saborit, 1997, p. 110)

Therefore we are dealing with a problem which consists of treating landscape as an object, an object we simply stand “in front” of, as Tonia Raquejo (2013) says, which makes us alien to everything that goes on in it – the same can be applied to nature as a whole. But it is not only a question of disassociation which most people experience towards their environment; human beings also treat the actions they themselves practice in their environment like objects, seeing them as acts which are alien to nature and therefore artificial. To sever all human intervention from nature is to distance humans from their legitimate place as part of nature itself.

Obviously, a forest is not the same thing as a plantation of pines, but if we consider what Luis Balaguer (2013) also spoke of in that *Garden of the immortals*, when he mentioned the article published in November 2007 by the magazine *Frontiers in Environment and the Ecology* (which spoke of the fact that two thirds of the Amazon rainforest, which we take as an icon of an untouched paradise, have a human origin, generated by civilisations which lived in the region, some of which disappeared even before the arrival of the Spanish), we understand that we cannot avoid the place human beings occupy in the ecological history of this planet and the legitimacy of their interventions, apart from beginning to question just how pristine or foreign to man the “virgin” areas which survive are.

“To reinterpret the forest”, as Balaguer refers to it, is a task of reconciliation between humankind and the nature it inhabits where we discover how we cannot explain the activity of one without the other. Therefore, not all human interventions on the environment are restricted to the artificial; it would be unfair to deny our place as constructors of the environment. This act of “construction” in the Amazon by its indigenous peoples may be legitimate to repeat in the reconstruction after the deforestation we have carried out for years, but not only for a question of legitimacy but also out of duty by he who has previously destroyed it.

7. THE MEDDLERS.

WHO SUMMONS WHO?

We are in the midst of an ecological crisis, a crisis provoked by human beings. Despite finding ourselves in a world where sciences

prevail, humanities and art have contributed to the construction of this reality. It therefore seems logical to think that they can also help in trying to change it.

When it comes to analysing this situation we find ourselves with some problems. On the one hand, we can say that art can play an essential role in the environmental question and its solution, as in any of the problems that affect humankind: we are affective beings, we move by emotions and it is here that art can act perfectly as a communicator, as it shares that language of the senses with us. But on the other hand, there is also the question –partly solved in the previous section but still equally present– of whether it is right for art to intervene in this matter or if it would be an intrusion which would obstruct rather than help solve the problem, seeing as there are other disciplines already involved in the matter.

At this stage it is interesting, if not unavoidable, to observe perspectives which are close to science; to gain familiarity with the opinion of one of the key sectors in the questioning and solution of the environmental conflict and add them to those which have already been assessed by our own field in order to try to establish a more or less accurate conceptual atlas from which to begin.

It is essential for the population to develop a more ecological vision from which to interpret and perceive ecosystems so that they may truly become conscious of the amount of environmental goods and services that ecosystems provide, how it ceases to provide them when it is degraded and how ecological restoration can be the solution to recover

those lost values. For this it is completely necessary to make society aware, and it is here where I think art has a great role to play. Scientific knowledge is an arid field which in the collective imagination is associated with geeks and visionaries; art, on the other hand, with its emotional and visceral nature, able to move every individual, can serve to connect everybody with nature and culture, thus bonding them to the environment that surrounds them and impressing on them the responsibility to preserve it. (Magro, personal communication, 7 May 2014).

Art, thus, can work as an indispensable, universal and disseminating tool on an emotional level, capable of transforming –through emotions– our behaviour towards the environment, –which in most cases is based on “reason and scientific knowledge, by means of which [...], they aim to dominate it [the environment]” (Raquejo, 2013, p. 172)– in order to provoke the restoration of the bond we once shared.

María Ptqk, a cultural investigator who carries out production, curatorial and directorial tasks in artistic projects, answered Belín Castro’s questions on this matter (2012) in the latter’s essay *Proyectos de arte y cultura, su naturaleza y necesidad* (*Art and Culture Projects, Their Nature and Need*). She was asked if artistic practice was an adequate vehicle for the dissemination of today’s ecology, to which she answered that they are “as good (or as bad) as any other type of practice”, and continues: “Art makes many subjects which we find hard or difficult to address seem more digestible, with the good and bad consequences this entails” (p. 16).

According to María Novo (2009):

Science pursues precision thorough penetration of the object. The price to pay for this are the limits of its influence. Art, on the other hand, can reach everybody because its goal is not to be precise but to be understandable or [...] to express the indescribable and make it available to those who access it. (p. 111).

It is precisely this capacity to communicate what Almudena Rodríguez (2012), agricultural and forest engineer specialised in the restoration of ecosystems, defines in her article “*Land Art*” *como herramienta de restauración ecológica de espacios degradados por actividades mineras* (*Land Art as a tool for the ecological restoration of spaces degraded by mining activities*) as one of the positive opportunities offered by artistic projects involved in Ecological Restoration: a social alternative that is more interesting because of the greater involvement of the public in the project, which automatically leads, she says, to an increase in its possibilities of success.

The artist can create a language capable of introducing itself in the collective imagination, dismantling all previous perceptions. He or she has the power of the image, of the symbol. He or she possesses not only the skill for the production of forms, but also a capacity to modify the imaginary, to reach the subconscious. It could thus contribute to render the view of the spectator holistic, a much needed conciliatory view that avoids “separating the spaces between he or she who perceives and the thing being perceived” (Raquejo, 2013, p. 171), bringing

down barriers between humankind and its environment and making it “oceanic” (p. 172). Luis Balaguer understood art and science, artistic practice and ecological restoration, as synergic activities:

There are no true and false professionals of Ecology. I am growingly surer that the great tasks lie not in the rigorous nucleus but in the peripheries where we enjoy many greater degrees of freedom. That is why I urge you not to feel or try to avoid being a meddler. You are an artist working in Ecology and that is a great thing. (Balaguer, personal communication, 14 November, 2013).

Art thus becomes a tool subject to moral duty, be it related to environmental questions, as in this case, or of a social, political or economic kind. Aesthetic will and ideological will have experienced a coming together throughout the history of art, and in today’s world it is impossible to separate the aesthetic quality of a work from its socio-economic and political –and, therefore also, ecological– context (Flys, 2010). In the words of José Abelda, art should be engaged with its own time.

But who summons who? Is it the artist who contacts the members of other fields of study in order to carry out a collaboration project, or is it the scientist who, after becoming familiar with the work of an artist, invites him or her to participate in their investigation? What is the context of these encounters? Which is its order? Is it a scientific project which requires artists or is it the project begun by an artist which ends up needing scientific advice?

It is not hard to find multidisciplinary artists, trained in fields so apparently

different as arts and sciences, who feed off different areas of knowledge in order to carry out projects they could not assume from only one of those fields. Alexandre Dang, who we have mentioned earlier, develops his work in the field of art and environmental technologies using his education as a civil engineer, like Patrick Marold, who studied industrial design and who, as in the case of Dang, also produces works which combine art and renewable technologies. Another example is Brandon Ballengée, who combined his artistic education with independent studies in Zoology and Biology in different New York faculties, as well as working as a field researcher and environmental educator; he is currently working on his doctoral thesis at the Faculty of Information Technology, Communications and Electronics at Plymouth University, England.

If we look at projects by Tim Collins and Reiko Goto or Helen and Newton Harrison, it seems inevitable to think that, on most occasions, it is the artist who summons the engineer, biologist, anthropologist or architect, as well as the local community, in order to carry out an investigation that will finally lead to an installation or intervention with goals that exceed pure aesthetics, as it would not have been produced in the same way had it not been for the collective knowledge generated during the process, working hand in hand with other professionals. We could begin to speak of the power of the artist to bring together different agents, derived from his or her capacity to create frames or contexts in the cracks between different fields of knowledge, a power that perhaps has to do with the particular view

he or she projects on a specific matter and the interest that view can arouse in professionals of other fields. The artist, thus, appears as a generator of situations and conceptual and space-time processes.

But we also find examples where it is the scientific institutions that summon the artists, as in the work carried out by the Harrisons in the Sava river (1989) in Yugoslavia –invited by Dr. Hartmunt Ern from the Berlin Botanical Garden to collaborate in the creation of a natural reserve in the area (Fig. 5)– or in the *Submerged Rooms* (2010) of Cristina Iglesias, who was required by the Mexican Foundation for Environmental Education, A. C. for the creation of an artificial coral reef in the island of Espíritu Santo (Mexico), which, according to the artist, was born as a monument which was both a symbol and a call to social awareness.

64 But what happens when the investigation as a process constitutes the work itself, and when in order to carry out that investigation you need full knowledge of other fields of study? Where are the limits to authorship, if these exist? Supposing

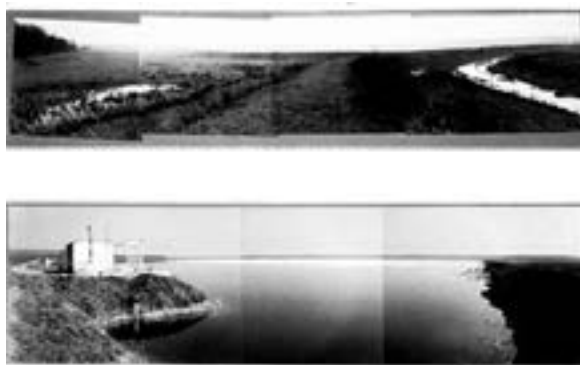


Fig. 5.
Helen and Newton Harrison, *Sava River, A Square Kilometer of Acidified Water from the Fertilizer Factory*, 1989.

they do exist, to what extent can we speak of artistic authorship? Leaving the fully-solved problem of authorship to one side, the question might be to focus on this last point and begin to speak of events which are not only artistic, or at least not completely so. These types of questions and doubts, far from appearing as a problem, are almost an advantage for those practices that arouse them, as it speaks of the complexity of their discourses, apart from entering a tendency in contemporary art –I do not know if by inertia as well as for a question of social “duty”– that aims mainly to ask questions, not answer them.

[...] art as creator of languages [...] which function as a compass that guides our relationships to things and the environment, as they make us see differently, making us aware –through cracks that fracture the patterns of understanding and inherited vision– of the possibility to see and relate with one another in a different way. (Raquejo, 2013, p. 169).

The *Coral Reef Project* (2012-in progress) –on which we work alongside José Antonio García Charton, professor at the Department of Ecology and Hydrology at Murcia University, and responsible for the scientific monitoring of the Cabo de Palos-Islas Hormigas Marine Reserve; the scuba divers Paula Castejón, Juan Vera, Pepe Seiquer, José Luis Clavel and Sylvia Cárcel; the environmental scientists and scuba divers José Manuel Pereñíguez and Pablo Rodríguez; and the artists Héctor Hernández Rosas and Antonio José García Cano–, which is presented in

the following section, is a project where professionals from different fields are summoned because they are necessary for its development. To transform art or artists into agents that are required by science, more so in a country like Spain –where ecological awareness is not as extended or culturally ingrained as in northern Europe, and where artistic practices do not occupy more than a mere decorative place–, it is a task that will require more similar cases. In this project, the initiative corresponds to art (more experienced in breaking established norms), and promotes a convergence and the establishment of necessary connections and exchanges, where the essential role they can play is revealed.

Scientists move in more real territories, and they reach answers which can be more or less debatable but always reasoned and well informed. The problem is that art, as well as all other humanities, asks questions, thus complicating the arrival at answers; and that, at first glance, is nothing but an obstacle for science, even more so for politics. They search for answers. The goal would therefore be, from the field of art and with the guide of artists, to open up problems without a solution and accept questions as the unstable and uncomfortable field from which to work to solve them.

8. TO INHABIT, TO RESTORE. THE CONSTRUCTION OF A CORAL REEF

This project evolves in the same way that a coral reef is formed and then expands. If at the beginning the main goal was to create a coral reef to be inhabited, it slowly began to turn into a metaphor of its own development and acquiring an



Fig. 6.

Top left: first sketches of the pieces; top centre and right: notes by José García Chartón on the possibilities of adhesion of the installation to the seabed and map of the currents and sandbanks of the place chosen for the immersion.

Bottom: images of the third immersion.

artistic dimension in itself, discovering in first person how on some occasions –in the same way as the works of Christo and Jeanne-Claude, Joseph Beuys or those who develop a communal art– the artistic dimension of a work is focused on the collaboration processes. In the development of this project there are two types of processes which, though they are linked, work at clearly different levels. One takes place on an individual level: planning, studying and designing the installation, the transformation it will suffer from the interaction of marine organisms, etc. But the participation of different agents which progressively become involved –the social cohesion, ultimately, which derives from this–, is also part of the process; not only a part but the truly essential factor in the project (Fig. 6). It stems from an initial project which is made public and open to collaboration –which you can only feel once it is happening or has already happened– and that ends up becoming a



Fig. 7.
Stills from the video documentary of the project.
The images correspond to the first immersion.

part of the project itself, transforming it. This “social” part of the project is where one can see how something that begins in one particular way can evolve as if it had a life of its own; developing through the superposition of agents, situations, time, creating layers of tissues that connect and exchange, developing as a coral reef in constant growth.

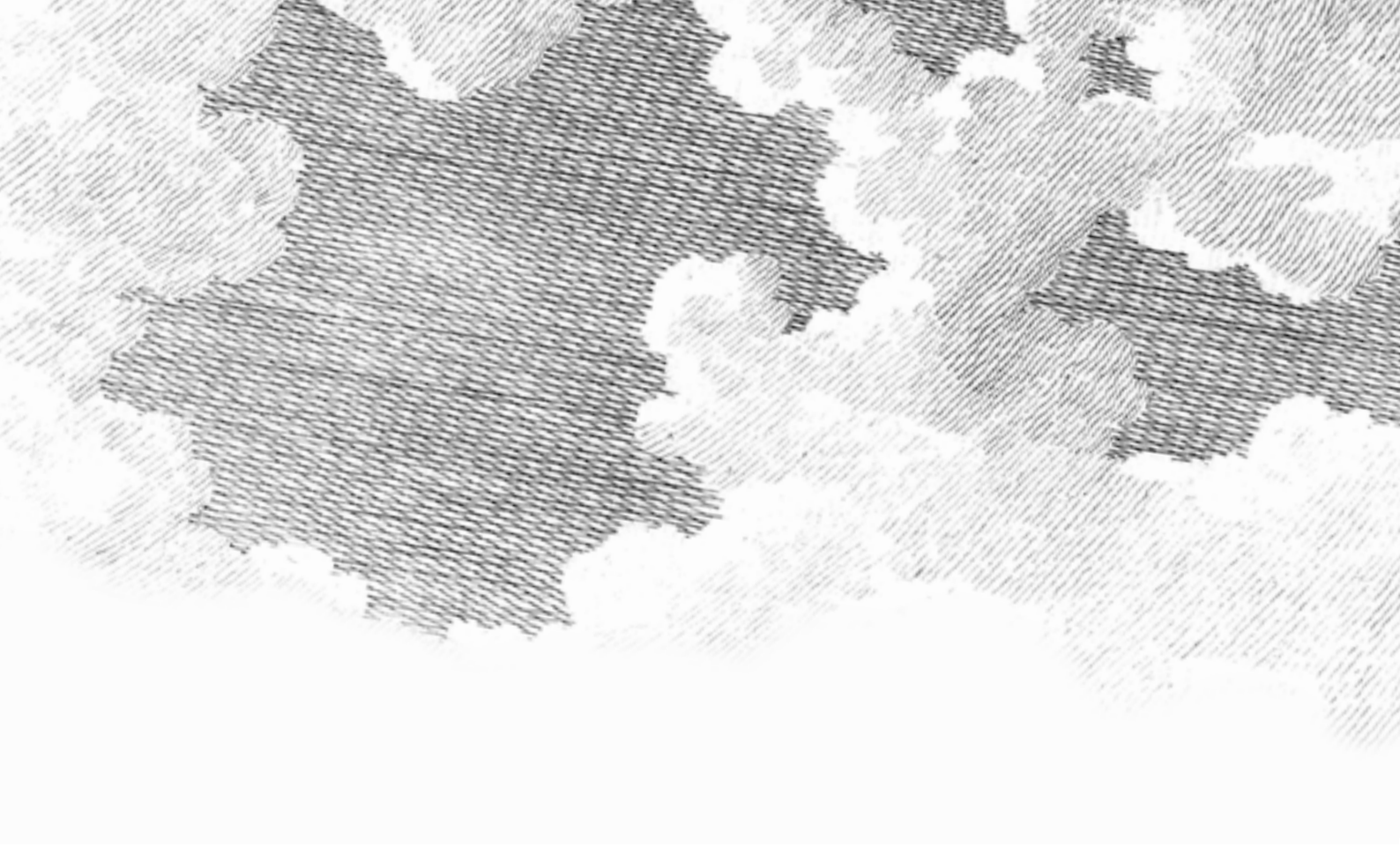
Although it is a device which in form bares similar characteristics to those employed in submarine ecological restoration –as it is a structure designed specifically to shelter and favour the reproduction of various vegetable and animal species in the environment–, *Coral Reef Project* (2012-in progress)⁴ (Fig. 7) does not intend to restore a marine landscape. The design evokes the forms it shares with many artificial coral reefs, but with the sole intention of serving as a place to inhabit. However, it is conceived as a restoration project in its possible capacity to “reconnect” people with the

territory where they live, a territory which for most people is only a place for holidays, entertainment and shopping, therefore lending it only a temporary use. Memory and the engagement towards the place begin to dissolve, the experience of it becomes liquid (Bauman, 2006), occasional and transitory, empty. It is not hard for awareness to remain asleep when we emotionally distance ourselves from a place we feel we do not belong to. Through being an installation which, although it has been put into action by a specific human team, has been conceived to be continued by the inhabitants of the area through their participation in the elaboration of future pieces, *Coral Reef Project* becomes a process which generates individual responsibility (which would mean that the work is efficient). Also, the area suddenly claims interest and relevance, as something specifically projected for that particular place; something, also, subject to the continuous transformation of the sea, mutable and, thus, always new.

The search is no other than to dig into the minds in an exercise of restoration of lost ecological awareness (or inexistent awareness, and in that case it will be of construction), building bridges on a symbolic level which can help to establish more connections between the different landscapes –physical landscapes, cognitive landscapes; ecological landscapes, ultimately– which can bring us closer to the territory until we feel it as part of ourselves, thus prompting in us not only a responsibility towards it, but the urgent need to protect it.

4 Throughout this time, for the realisation of the project, there have been three immersions of the pieces in the (fondo marino), documented in three videos. Links to the videos: First immersion <https://vimeo.com/104881583> , second immersion <https://vimeo.com/104700988> , third immersion <https://vimeo.com/104641315>.

Madrid 2016



Paisajes vinculados es una reflexión acerca del lugar que pueden ocupar las prácticas artísticas en el terreno de la ecología, en un momento en que parece necesaria su colaboración en la protección y recuperación de territorios degradados y en el desarrollo de una nueva ética ecocéntrica. En ese contexto surgió *Proyecto Arrecife*, que propone el trabajo artístico como vía para despertar, desde la colectividad, la responsabilidad personal con el territorio. Porque un paisaje degradado no sólo refleja el deterioro del lugar, sino también el de una forma de relacionarnos con el entorno: tan importante es la rehabilitación de un territorio como la de las conciencias que lo habitan y lo gestionan.



Colección *palabras de imágenes*

Facultad de Bellas Artes UCM